

# em Moçambique

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

---

### Abstract

---

This work seeks to understand, through the artwork of Gonçalo Mabunda, as the Maputo Art Center carries out a 'recycling' and reproduction of war icons in order to create an entire identity production based on historical memory. I lean over on how sculptures can make room to a place of memory injunction allowing the negotiation of meanings and mnemonics

associated with the Civil War, mirroring counter-memories strained by the artist's personal experience. It analyzes the expressive and symbolic capacity of sculptural-performative language as communicator of social and political meanings, and as a form of mise-en-scene of "social drama".

---

### Keywords

---

Sculpture; Performance; Resistance; Memory.

---

### Introdução: viagem a um país estrangeiro, passando por Moçambique...

---

*Só quem viveu na pele a guerra e a paz é capaz  
de fazer desabrochar uma rosa de um rocket.*  
(Rolletta, 2008: 17)

O campo da antropologia da performance é possível de ser entendido como uma «anti-disciplina», um campo liminar ou, nas palavras de Geertz, um manuscrito estranho, imbuído de incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos (Geertz apud Dawsey, 2007). O interesse por este campo de estudos, denominada a viragem performativa nos estudos antropológicos, dá-se por volta das décadas de 70 e 80 quando Victor Turner, ao lado de Richard Schechner, viria a desenvolver um novo campo disciplinar – os *Performance Studies*. E ao passo que germinariam os frutos deste campo de estudos, o interesse pela performance abalroava as fronteiras da disciplina, evocando-se uma distinção entre teatro e metateatro: enquanto o sociólogo Erving Goffman (1959) autopsiava a performance quotidiana, Turner focava-se nos momentos de excepção, sobraçando o metateatro da vida social (Dawsey, 2007).

Explorando as relações entre ritual e teatro, Turner apercebeu-se que o ritual estaria encrustado ao processo social e que esse seria também performativo (Schechner, 1986). As suas convicções quanto ao carácter dinâmico das relações sociais fizeram-no notar uma forma no processo do tempo social que era essencialmente dramática. Turner elabora, deste modo, um modelo de Drama Social baseando-se no arquétipo dos ritos de passagem de Van Gennep (Turner, 2008), ou seja, separação (fase preliminar), margem (fase liminar) e agregação (fase pós-liminar) (Van Gennep, 1878).

Ao formular uma «forma processual do drama», Turner reforçou que os dramas sociais podem ser isolados para investigação em qualquer sociedade, independentemente da sua dimensão e complexidade, sendo que no «drama social» o ênfase recai sobre a lealdade e obrigação, possibilitando que o curso dos acontecimentos possa adquirir uma qualidade trágica (Turner, 2008). Neste sentido, eventos menos dramáticos preparam gradualmente o terreno para confrontos de maior dimensão, fazendo com que a estrutura se revele através da anti-estrutura ou contra-estrutura. O conflito permite, então, que os aspectos essenciais da sociedade, encobertos pelo costume e hábito, ganhem proporções assustadoras, para além de obrigar os sujeitos a tomar posições (Turner, 2008). Este quadro faseado do «drama social» é marcado também por “uma autonomização da fase liminar” (Godinho, 2014: 12), uma vez que todas as crises públicas apresentam

características liminares, fazendo referência a um liminar entre fases relativamente estáveis do processo social, como iremos verificar no caso moçambicano.

Por semelhança a outras colónias portuguesas, a independência de Moçambique foi conquistada através de uma luta armada, encabeçada pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). A FRELIMO resultou da unificação de movimentos nacionalistas visando a luta contra o colonialismo e tendo uma ideologia de inspiração Marxista que defendia a criação de uma sociedade sem classes. Após a independência em 1975, até por volta da década de 80, a FRELIMO, adoptou uma política económica Marxista e constituiu-se enquanto partido político, impondo um sistema de partido único. A dissidência resultante do impacto destas medidas nas estruturas sociais tradicionais barricou a emergência da unidade nacional, gerando as fontes de recrutamento que as potências hostis regionais careciam para boicotar o processo de edificação nacional. É deste modo que, apoiada pelos regimes hostis, emerge a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO) (Leão, 2004). Temos, portanto, aqui o primeiro momento do «drama social», ou seja, o reconhecimento de uma crise, manifestando tensões e posterior ruptura das relações sociais formais (Turner, 2008).

Entretanto, a RENAMO levou a cabo diversas incursões armadas, levando à decadência da vida rural e a uma terrível Guerra Civil durante 14 anos, justificada essencialmente por questões étnicas (Leão, 2004). Emergindo aqui o segundo momento do «drama social», ou seja, a ampliação da crise, envolvendo cada vez mais actores, pautando-se por um momento de inflexão, perigo e suspense que permitiu revelar um verdadeiro estado de coisas (Turner, 2008).

A terceira fase deste «drama social» moçambicano trata-se da acção correctiva. Nesta fase as técnicas pragmáticas, bem como a acção simbólica são expressas em pleno, pois é quando a sociedade ou os grupos estão no seu momento mais auto-consciente (Turner, 2008). A própria fase correctiva ou regenerativa possui traços liminares, fornecendo uma crítica distanciada dos eventos que levaram à crise (Turner, 2008: 36). É portanto nesta fase que enquadro o processo de instauração de paz que teve início com o culminar da guerra civil em Moçambique e a assinatura de um Acordo Geral de Paz em 1992, seguindo-se um longo processo de instauração de paz encabeçado pelas Nações Unidas com o apoio da Operação das Nações Unidas em Moçambique, até finais de 1994. Aplacadas as fúrias bélicas que submeteram o país a vários conflitos armados – a luta pela independência entre 1964 e 1974 e os 14 anos que se seguiram da guerra civil -, Moçambique emerge finalmente por entre os escombros da Guerra.

Finalmente, a última fase do «drama social», ou seja, o rearranjo ou cisão, manifesta-se após a retirada da operação da Nações Unidas, em 1995. É nesta fase que, pautada pela reintegração do grupo social perturbado ou reconhecimento

e legitimação social do cisma irreparável entre as partes do conflito, é permitido fazer o balanço da situação, enquadrando-se aqui uma consciencialização em torno da Guerra Civil e as políticas de desarmamento levadas a cabo pelo governo e sociedade civil. Explicitando melhor, o país viu-se a braços com uma enorme proliferação de armas ligeiras e de pequeno porte. Face a isto, os governos de Moçambique e África do Sul implantaram a «operação Rachel», uma iniciativa de desarmamento que vem sendo desenvolvida paralelamente a outras iniciativas levadas a cabo pela sociedade civil. É portanto, enquadrado nesta última fase do drama social e nos esforços civis que emerge o projecto TAE – Transformação de Armas em Enxadas -, sobraçado pelo Conselho Cristão de Moçambique (2004).

O projecto consistia essencialmente em trocar armas na posse de indivíduos privados por chapas de zinco, bicicletas, máquinas de costura, tractores, enxadas, arados, portas, janelas, ou utensílios de cozinha, visando assim “estabelecer uma cultura de paz num país devastado pela guerra e desastres naturais” (Faltas e Paes, 2004: 19). No entanto, rapidamente se verificou que as armas recebidas para troca advinham de esconderijos e não de indivíduos privados, o que na altura suscitou vários questionamentos por parte dos implementadores do projecto, isto no que diz respeito às informações obtidas sobre os esconderijos de armas. Esta e outras situações levaram a que o projecto TAE deixasse de ser autonomizado para passar a integrar a «Operação Rachel» (Leão, 2004).

Entretanto, o projecto TAE decidiu, para além da colecta, troca e destruição de armas, transformar em peças de arte as armas destruídas, apresentando-as ao público. Para tal, levou a cabo um projecto, em colaboração com o Núcleo de Arte de Maputo, que visava a transmutação das armas em objectos artísticos, transformando os fragmentos de armas em símbolos de paz (Faltas e Paes, 2004: 19). A minha proposta é, portanto, analisar estes objectos artísticos produzidos pelo TAE como uma forma de mise-en-scène do drama social da Guerra Civil Moçambicana, evocando a memória histórica e a forma como esta é reinventada e manipulada pelas classes subalternas em seu próprio proveito.

O objectivo deste trabalho é, partindo de uma evidência da arte enquanto lugar de memória, demonstrar de que modo o projecto artístico do TAE (Transformação de Armas em Enxadas), baseando-se no trabalho de um dos artistas que o integra – Gonçalo Mabunda –, coloca a cultura em cena através da escultura e como, partindo da memória social e traumática da Guerra Civil Moçambicana, leva a cabo uma «reciclagem» e reprodução dos ícones de guerra, de forma a criar uma produção identitária baseada na memória histórica. Procura-se, deste modo, compreender como a partir da escultórico-performatividade se abre um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objectos da Guerra Civil, fazendo emergir contra-memórias coadas pela experiência traumática dos

artistas. Analisa-se também de que modo se reinventa a tradição artística através da capacidade expressiva e simbólica da linguagem escultórico-performativa enquanto comunicadora de significados sociais, refletindo a mundividência do sujeito-artífice, visando assim incrementar um debate crítico em torno dos campos político e social. Posto isto, aproveito para levantar desde já algumas questões que considero fundamentais: de que modo a memória pode ser articulada com a prática artística? poder-se-á falar em resistência e/ou objectificação e, atendendo às iniciativas comerciais, mercantilização da resistência?

## 2. Núcleo de arte de maputo: desarmar o passado para construir o futuro...

Antonin Artaud, em *O teatro e o seu duplo* (1983), evoca-nos uma imagem espiritual da peste entendida como a face solidificada de um distúrbio que, em planos diferentes, equivale aos conflitos e às lutas inerentes aos acontecimentos (Artaud, 1983). Neste sentido, os conflitos políticos, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ou seja, o «drama social» ao se refletir no plano da performance, manifestada, neste caso, através da escultura, descarrega-se “na sensibilidade de quem o observa com a força de uma epidemia” (Artaud, 1983: 22). Mas é certo que esta epidemia, esta *mise-èn-scene* do «drama social» é tecida no momento em que encruzilham as teias da memória com as tramas do esquecimento. Urdida no palco da história, a *mise-èn-scene* do «drama social» compõe-se a partir de memórias e esquecimentos.

Referia David Lowenthal que o passado “é um país estrangeiro”, um *artefacto do presente* que é construído, negociado, contrafeito e cobiçado, sendo um passado autenticado que se torna um modelo do presente “forjado a partir de ferramentas modernas” (Godinho, 2012: 13). A nossa consciência do passado funda-se, então, na memória e é através das lembranças que recuperamos a consciência dos acontecimentos passados (Lowenthal, 1995).

No entanto, à medida que o tempo vai distanciando as recordações pessoais de determinados acontecimentos, a memória dá lugar à história (Lowenthal, 1995). Mas, ao mesmo tempo que o passado se parece afastar de nós, procuramos cada vez mais evocá-lo, ampliando a parafernália de meios de memória que o cercam (Lowenthal, 1995). É neste contexto que os lugares de memória se apresentam como meios por excelência para a preservação da memória, pois eles garantem a cristalização da lembrança e a sua respectiva transmissão. Assim, poder-se-ia dizer que a razão de ser de um lugar de memória é embalsamar o tempo, “bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...), prender o máximo de sentido num mínimo de sinais” (Nora, 1984: 22).

Como refere Oliveira a memória coletiva e a história aplicam-se tanto a monumentos, como a documentos, dentro dos quais se pode entender a escultura (Oliveira, 2009: 13). Neste sentido, as manifestações escultóricas carregam uma áurea simbólica forte e encontram-se imbuídas de historicidade e, se entendidas como lugar de memória, suscitam uma suspensão do presente e uma manipulação da história e da memória como referenciais identitários, levantando questões relevantes em relação à interação entre arte, memória e política (Peralta, 2011).

Ainda que qualquer lugar de memória se transforme sempre naquilo que querem os seus fundadores, independentemente de tal instrumentalização, continuam a emergir ligados a si acontecimentos e datas-chaves que deambulam entre o passado e o presente “sem se fixarem em tempo algum” (Peralta, 2011: 229). Por este motivo as esculturas podem ser entendidas como espaços liminares, são “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7).

Neste sentido, as esculturas, como iremos verificar no caso de Gonçalo Mabunda, dão lugar a uma fronteira perigosa, um espaço marginal que está fora do controlo pelo centros, ou seja, uma zona de refúgio e um lugar de resistência (Godinho, 2014b). Esta soleira que se situa entre a memória e a história, entre as memórias fortes e as memórias fracas, separa o que está fora do que já é interior. E se a História é composta por memórias fortes, memórias de carácter hegemónico, as «memórias fracas», marcadas pela ucrónia, acalentam-se na memória dos grupos subalternos, das minorias (Godinho, 2014a).

Numa tentativa de se revoltar contra as tentativas de hegemonização memorial impostas geralmente em países com longas ditaduras ou guerras civis, que se esforçam pela recuperação da versão dos vencidos (Godinho, 2014a: 195), não permitindo que um determinado segmento da sociedade aí se sinta refletido (Godinho, 2014a), e a partir deste jogo entre as memórias fortes e as memórias fracas situa-se o trabalho de Gonçalo Mabunda. As ideias, refere, “surtem do que acontece ao meu redor e daquilo que vou refletindo...” e procura reafirmar que “a história não enterramos mas reconstruímos, dando outro sentido, um sentido de paz e de reflexão sobre a nossa história” (Entrevista a Mabunda, 2015),

Gonçalo já trabalhava com metal antes, mas com as armas teve maior projecção a nível internacional. Refere: “Comecei a trabalhar como estafeta, e nas horas vagas ia para o ateliê ver o que estava a acontecer. De vez em quando davam-me as sobras das tintas, e fazia os meus próprios quadros. Fui experimentando, experimentando...” (Anjos e Silva, 2013), até que foi bater à porta do Núcleo de Arte de Maputo. A sua primeira obra com armas, *O Viajante*, foi construída em partes separadas, de forma a representar aqueles que foram mortos e esquecidos nos anos da guerra. Os seus familiares e vizinhos mortos durante a Guerra Civil ouviam agora a sua voz refletida no metal (Raghavan, 2012). Era esta uma forma

de *mise-en-scène* do drama social da Guerra Civil Moçambicana, uma plataforma dramatúrgica onde o drama social em questão é performatizado de acordo com um script particular (Peralta, 2011), evocando as memórias fracas e a relação entre memória e performatividade.

A transmissão e conservação das imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são permitidas através de performances como estas que Gonçalo Mabunda põe em cena. Assim, esta *mise-en-scene* do drama social rapidamente se transforma em «lugar de memória». De facto, Gonçalo Mabunda joga com a subversão e emblematização dos imaginários associados à Guerra Civil e aos objectos que a caracterizam, permitindo colocar em cena rearticulações do passado no presente. Esta instrumentalização da memória sobraçada por Gonçalo pode ser integrada nas formas de resistência locais, que posteriormente se autonomizam e ampliam à escala global.

Quando se fala em resistência há, geralmente, um nome que surge no centro de qualquer discussão teórica: o antropólogo e cientista político James C. Scott. James Scott, ao procurar compreender as estratégias de resistência levadas a cabo pelo campesinato malaio, cuja conduta recorria ao disfarce, engano e todo o tipo de comportamento evasivo, mantendo em situações de poder a máscara da aceitação, apercebeu-se que, dado o poder dos grupos dominantes, a luta subalterna era necessariamente prudente. Em vez de se rebelarem ou protestarem directamente, recorriam a outras formas de resistência, optando por evitar qualquer confronto directo com os grupos dominantes (Scott, 2000).

Não há dúvida de que o poder impõe à força as aparências que os grupos subalternos devem adoptar, mas isso não impede que estes as usem enquanto um instrumento de resistência e evasão. O teatro do poder pode converter-se num verdadeiro instrumento político dos subordinados. Assim, a maior recomendação de Scott para compreender a resistência dos grupos subordinados é examinar como as relações de poder afectam o que as pessoas dizem perante diferentes audiências sociais (Scott, 2000). Desenvolve, neste sentido, aquilo a que se pode chamar de uma dramaturgia do poder, distinguindo-nos entre «discurso público» e «discurso oculto» (Scott, 2000). O discurso público seria o autorretrato das elites dominantes, sendo que, tendo em conta a sua capacidade de impor aos outros um modelo de comportamento, este está em desequilíbrio (Scott, 2000: 42). Já o «discurso oculto» apresenta-se como evasivo e muitas vezes inacessível, podendo encontrar-se imbuído por detrás de uma obra artística ou naquilo que se pode denominar o sub-texto de uma obra.

No entanto, quando se fala em escultura, fala-se muito mais de subversões do que de insurreições colectivas em grande escala. Trata-se de resistências pequenas e locais, geralmente não necessariamente vinculadas ao derrubamento dos sistemas





Fig. 1 · Patrão Estrangeiro, «Patrão Estrangeiro», Gonçalo Mabunda, 2013  
Disponível em <[www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/patrao-estrangeiro](http://www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/patrao-estrangeiro)>  
[consultado a 14 de Maio de 2015].

de poder ou a ideologias de emancipação (Abu-lughod, 1990). Neste sentido, a proposta da Lila Abu-lughod que sugere utilizar a resistência como um diagnóstico de poder apresenta-se mais eficaz. Ao sugerir esta abordagem, a autora retorna aos argumentos de Foucault, que, visando um questionamento acerca do poder como algo eterno e maioritariamente repressivo, afirmava que “donde hay poder, hay resistencia” (Abu-lughod, 1990: 182). A ideia era demonstrar que o poder não funciona apenas negativamente, negando, restringindo e proibindo, mas também positivamente, produzindo sistemas de conhecimento, discursos, formas de prazer, salientando ainda que a resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação ao poder (Abu-lughod, 1990). Neste sentido, Abu-lughod procurou reverter a afirmação de Foucault, afirmando que «donde hay resistencia, hay poder» (Abu-lughod, 1990: 183). Assim, evidencia uma estratégia metodológica que nos permite estudar o poder em situações concretas e analisar a transformação processual das relações de poder e através desta perspectiva é possível entender melhor as estruturas tradicionais do poder, como se irá verificar no caso das obras de Gonçalo Mabunda.

De acordo com Gonçalo Mabunda, “com as armas tento passar a mensagem oposta de que a arma foi feita para matar, ou seja, na minha obra as armas tem um motivo de lazer (estético) e de reflexão” (Entrevista a Mabunda, 2015). Assim o é na sua obra mais célebre, o «trono africano». Esta é uma escultura em forma de cadeirão, feita a partir de armas do tipo AKM-47, que remete para o facto da história do continente africano se ter consolidado a partir de lutas armadas. Para Gonçalo as AKM-47 são o objecto que para si adquire um maior significado e simbolismo, porque, segundo o artista, “é das armas mais baratas e que mais mata a nível mundial” (Entrevista a Mabunda, 2015), pelo que para si “quanto mais destas armas destruir mais me sinto realizado” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Gonçalo forja a ferro e fogo peças artísticas que gritam a memória de uma guerra civil arrastada, visando sensibilizar o público para a situação política e social africana, mas também mundial. O artista reúne na sua exposição *Ilegível Memória* (2013), uma série de obras construídas a partir de metais e armas desactivadas com nomes bastante sugestivos: «Dá ao povo o que é de César», «sou jovem para ser desempregado e velho para trabalhar», ou «patrão estrangeiro» intitulam esculturas que fazem parte desta exposição. Entre estas está a escultura «O viajante inocente», referência explícita à declaração de paz, figurando um homem numa mota que, após a assinatura da declaração da paz no seu país, decide viajar de Maputo a Rovuma e do Zumbo ao Índico.

De acordo com o testemunho do artista “visa a minha obra furar barreiras que através da linguagem “normal” não se furam. As obras de arte acho que conseguem ter mais voz” (Entrevista a Mabunda, 2015). Assim, o artista acredita que

passa uma mensagem à sociedade, não necessariamente política, embora refira que “quando se fala de armas é mais político” (Entrevista a Mabunda, 2015). Acrescenta, “não acredito nos políticos” (Entrevista a Mabunda, 2015).

É possível compreender as esculturas de Gonçalo como fontes explicitadoras/denunciadoras, ou até mesmo, criadoras de tensões. Através da transformação das armas em artes, o artista procura fomentar dissensos, tornando visível o que os consensos dominantes tentam obscurecer ou apagar. As obras de Mabunda são intervenções contra-hegemónicas cujo objectivo se pauta por perturbar a imagem que o consenso hegemónico tenta forjar. Deste modo, a escultura reencontra a noção das figuras e símbolos-tipos que “agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paragens cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas” (Artaud, 1983: 24), que evocando contra-memórias, discursos subversivos e dissidentes, funcionam como *arma dos fracos* (Scott, 1990).

As esculturas de Mabunda acentuam a relevância da posse de armas como fonte de poder, ao mesmo tempo que materializam os discursos dissonantes e subversivos da sociedade moçambicana. Através destas esculturas fabricadas com fragmentos de armamento o artista expressa ideias radicalmente opostas àquelas que o objecto isolado transmite funcionalmente. Isto permite uma valorização da resistência, associada a uma esfera pública, na qual o objecto artístico sob à cena. É este um valor que se apresenta contraditório com os próprios objectos em que se estrutura a arte. O artista aproveita esta contradição para resistir e reafirmar não apenas o estatuto do objecto artístico e simbólico, mas também as próprias memórias que ele evoca. A questão que coloco em relação ao impacto destas esculturas na sociedade moçambicana é semelhante à que Lila Abu-lughod colocou no caso da poesia beduína, ou seja, será que a ideologia oficial é sempre hegemónica? Será que a resistência cultural conta tanto quanto resistência de outra índole?

O objectivo inicial do projecto de transformar as armas em arte não era que este fosse uma iniciativa comercial. No entanto, rapidamente a publicidade e marketing relativo às esculturas transformou os objectos artísticos em apetecíveis mercadorias, fazendo com que certos artistas do Núcleo de Arte de Maputo transitassem para outros projectos, estando esta iniciativa agora ser apropriada de outras formas por grupos distintos, tendo em vista objectivos económicos. O que considero importante referir aqui é que apesar da mediatização que o projecto encontrou em Moçambique, este acabou por se projectar mais para o exterior; acabando por não adquirir grande expressão no seu próprio país.

Faltas e Paes (2004) descrevem, no seu estudo sobre o projecto TAE, o acompanhamento de uma visita da equipa do TAE à cidade de Mopeia, visando a

destruição e recolha de armas para o projecto. Referem ter sido realizada uma cerimónia que incluiu discursos dos dignatários locais, todavia jamais foi feita referência à transformação das armas em arte, sendo que a justificação dada pela equipa foi que “as pessoas não entenderiam as ideias dos artistas e que mostrar as peças poderia ter até mesmo um impacto negativo, já que a população supersticiosa do vilarejo poderia confundi-las com magia” (Faltas e Paes, 2004: 35). O que se poderia apreender disto à primeira vista é que, no caso de Moçambique, as formas artísticas da resistência estão a perder importância no campo das relações de poder, principalmente fora das zonas urbanas e nas camadas mais jovens. Poderia nomear como argumento justificativo para isto outros meios de comunicação, como a rádio ou o espaço cibernético que se assumem como espaços de comunicação por excelência, bastante propícios à proliferação de ideias dissonantes. Mas, por outro lado, visivelmente o acesso por determinados segmentos populacionais a este modo de resistência é absolutamente boicotado pelos próprios Conselho Cristão de Moçambique e Núcleo de Arte de Maputo, revelando a ambiguidade das relações de poder.

O interesse internacional pelas esculturas resultou a que tenham sido levadas num tour pelos Estados Unidos, Grã-Bretanha, Itália e França (Faltas e Paes, 2004: 32), dando uma nova vida à visibilidade deste tipo de arte. Porém, isto levou a que o TAE interrompesse o fornecimento de armas aos artistas por, ao exporem as obras por sua conta, deixaram de beneficiar financeiramente o projecto (Faltas e Paes, 2004). Deste modo, é possível perceber que as esculturas são pensadas e produzidas dentro de relações de poder e evocam e produzem representações acerca dessas mesmas relações de poder, pelo que a resistência nunca pode ser entendida como uma força de reação independente do sistema de poder (Abu-lughod, 1990). Isto permite-nos compreender que em relação a estas formas de resistência singulares, na linha de pensamento da Lila Abu-Lughod (1990), certas relações de poder operam através da restrição dos movimentos e actividades diárias dos subalternos, o que se justifica, por um lado, porque motivo o projecto da TAE tem tão pouca visibilidade em Moçambique e noutros contextos africanos, enquanto ganhou uma mediatização enorme fora do continente africano; por outro, porque motivo foi boicotado a certos segmentos da população o acesso às esculturas, bem como o acesso às armas por parte dos artistas. É certo que, em termos ideológicos, a mensagem que os artistas procuravam transmitir através das esculturas se mantém fundamentalmente a mesma, embora um pouco mais abrangente, porque, como me referia Gonçalo Mabunda, “a guerra existe não apenas em África” (Entrevista a Mabunda, 2015).



**Fig. 2 · Máscara africana, Gonçalo Mabunda. «Mask», 2011**

Disponível em <<http://www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/mascaras>>  
[consultado a 14 de Maio de 2015].

## Considerações finais

Podemos concluir que este tipo de resistência não é de modo algum independente dos sistemas de poder, sendo que o interesse está em perceber a peculiaridade destas formas de resistência, ou seja, compreender de que modo viajam entre os diferentes sistemas e o que nos podem dizer das relações de poder nessas mesmas condições (Abu-Lughod, 1990). Os discursos e manifestações de resistência que as esculturas do Gonçalo Mabunda evocam não são discursos embebidos apenas no seu contexto de origem, ou seja a sociedade moçambicana, mas reflectem a influência internacional, bem como a onnipresença do Estado. Isto faz com as esculturas e os artistas se vejam envoltos em relações de poder imensamente complexas que unem a economia africana e submetem a percepção artística local aos ímpetus e contextos mundiais, fazendo com que estas formas de resistência, inicialmente locais, sejam englobadas num fluxo global e adaptadas a diferentes sistemas de poder que variam de acordo com as diferentes sociedades. No entanto, não se deverá entender isto como caixas dentro de caixas, mas sim como campos que se sobrepõem e cujos efeitos sobre os indivíduos e a sociedade variam consoante os momentos históricos (Abu-Lughod, 1990).

Um bom exemplo do cruzamento destes campos é a escultura das máscaras africanas de Gonçalo Mabunda, pois denunciam a utilização de elementos antigos tendo em vista a elaboração de novas tradições inventadas (Hobsbawn, 1984: 14). Se de um ponto de vista local podem ter sido inspiradas nas máscaras tribais e simbolizar as transformações sociais e políticas pelas quais Moçambique passou, evocando as várias máscaras que o país sobraçou ao longo do seu «drama social», desde a independência em 1975, ao modelo comunista e à frágil democracia; Máscaras colocadas umas após outras, umas dando face ao nacionalismo, outras ao socialismo, à modernidade, à liberdade de expressão; Por outro, simbolizam, de um ponto de vista mais geral e globalizante, a “nova falsidade que existe, porque existem muitas pessoas hoje em dia com duas caras” (Entrevista a Mabunda, 2015). Se, por um lado, o artista é “influenciado pela tradição africana”, por outro, bebe de referências como Braque e Picasso e procura “sensibilizar não apenas para a situação africana mas mundial” (Entrevista a Mabunda, 2015).

É possível também aferir que uma análise desta possível reinvenção/ adaptação das obras ao contexto internacional não se pode esgotar na tão célebre dicotomia «tradição/costume» evidenciada por Hobsbawn, que faz a distinção entre “tradição”, inventada e manipulada com vista a um fim, e “costume”, próprio das sociedades ditas tradicionais (Hobsbawn, 1984). Dar demasiada importância a esta febre dicotómica seria incorrer numa outra dicotomia que classifica as coisas numa dualidade verdadeiro/falso, partindo do pressuposto que apenas as

esculturas baseadas na antiga tradição e produzidas no contexto tradicional são genuínas e autênticas. Ainda que a proposta de estudo destas tradições ou reinvenções se apresente frutífera como uma forma de esclarecer as relações humanas com o passado (Hobsbawn, 1984), ela tende a evocar uma recorrente instrumentalização do passado, e, como nos demonstra Peralta, o passado, conforme representado no “presente”, não pode ser um produto exclusivo de uma manipulação politico-ideológica. Este corresponde não só à forma como um determinado colectivo se auto-representa, mas também à forma como é representado, pois a memória social é um espaço de contestação entre diferentes vozes, que procuram fazer ouvir a sua versão do passado (Peralta, 2007: 14). Em suma, não querendo evidenciar uma conclusão, visando deixar as questões em aberto, refiro apenas que o passado integra as vidas de cada um independentemente de uma instrumentalização que possa existir dessa memória, deste modo, a memória social constitui-se através da integração de diferentes passados individuais num passado comum a um colectivo de indivíduos.

## Referências

- ABU-LUGHOD, Lila (1990), “La resistencia idealizada: trazando las transformaciones del poder a través de las mujeres beduínas”, Em *American Ethnologist*, vol. 17, n.º 1 (Feb.), pp. 41-55 [Trad. María Enguix].
- CONNERTON, Paul (1999), *Como as sociedades recordam*. Oeiras, Celta Editora, pp. 1-7; 47- 119.
- DAWSEY, John C. (2007), “Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica”, Em *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, V. 50 n.º 2.
- FALTAS, Sami e PAES, Wolf-Christian (2004), “Transformação de armas em enxadadas: a abordagem TAE para um desarmamento práctico”, Em *Bonn international center for conversion*, Alemanha: BICC. Disponível em <[www.bicc.de/uploads/tx\\_bicctools/brief29-port.pdf](http://www.bicc.de/uploads/tx_bicctools/brief29-port.pdf)> [Consultado a 22 de Maio de 2015].
- GAL, Susan, (1995), “Language and the Arts of Resistance, Review of Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts by James Scott”, Em *Cultural Anthropology*, Vol. 10, No. 3 (Aug. 1995) pp. 407-424. Disponível em <[www.jstor.org/stable/656344?&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/656344?&seq=1#page_scan_tab_contents)> [Consultado a 23 de Maio de 2015].
- GODINHO, Paula (2012), “Usos da Memória e práticas do património. Alguns trilhos e muitas perplexidades”, Em Paula Godinho, coord. *Usos da memória e práticas do património*. Lisboa: Colibri.
- GODINHO, Paula (2014a), “A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social”, in Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 193-213.
- GODINHO, Paula (2014b), “Agir, atuar, exibir. Antropologia e Performance, uma introdução”, in Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24.
- GOFFMAN, Erving (2011), *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 14ª ed., Editora

- Vozes, Petrópolis, pp. 1-40.
- HALBWACHS, M. (1990), *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice / Editora Revista dos Tribunais. (Biblioteca Vértice de sociologia e política), pp.53-78.
- HOBBSAWN, Eric (1984), "Introdução: A Invenção das Tradições", em HOBBSAWN, E. e RANGER, T. (org.), em *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LEÃO, Ana (2004), *Monograph 94 Portuguese: Armas em Mocambique*, Em Programa de Gestão de Armas do ISS, Pretoria: Institute for Security Studies Publications, pp. 1-12; 20-29. Disponível em <[www.academia.edu/11895326/Armas\\_em\\_Mocambique](http://www.academia.edu/11895326/Armas_em_Mocambique)> [Consultado a 17 de Maio de 2015].
- LOWENTHAL, David (1995), "Como conhecemos o passado", Em *The past is a foreign country*. 7ª Edição. [Trad. Lúcia Haddad], Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-180.
- MABUNDA, Gonçalo. Entrevista por telefone. Lisboa/Paris: 12 de Maio de 2015. Entrevista concedida a Sílvia Gomes.
- MAHMOOD, Saba (2006). "Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito", Em *Etnográfica*, X, N°1.
- NORA, Pierre (1984), "Entre memória e história – a problemática dos lugares", Em *Les lieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimard, pp. 18-42. [Tradução de Yara Aun Khoury].
- OLIVEIRA, A. M. (2009), "Arte como Lugar da Memória", Em *Travessias (UNIOESTE)*. Online, v. 1, p. 1-26. Disponível em <[pt.scribd.com/doc/208030756/ARTE-COMO-LUGAR-de-MEMORIA-Alecsandra-Matias-de-Oliveira](http://pt.scribd.com/doc/208030756/ARTE-COMO-LUGAR-de-MEMORIA-Alecsandra-Matias-de-Oliveira)> [Consultado a 15 de Maio de 2015].
- PERALTA, Elsa (2007), "Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica", Em *Arquivos da Memória (Antropologia, Escala e Memória)*, n.º 2 (Nova Série), CEEP.
- PERALTA, Elsa (2014), "O monumento aos Combatentes: a performance do Fim do Império no Espaço Sagrado da Nação", Em Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 203-234.
- RAGHAVAN, Sudarsan (2012), «In Mozambique, transforming guns into art», em *Washington Post*, 08 de Novembro. Disponível em <[www.washingtonpost.com/world/africa/in-mozambique-transforming-guns-into-art/2012/11/07/a1231d44-2508-11e2-92f8-7f9c4daf276a\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/world/africa/in-mozambique-transforming-guns-into-art/2012/11/07/a1231d44-2508-11e2-92f8-7f9c4daf276a_story.html)> [consultado a 14 de Maio de 2015].
- ROLLETTA, Paola (2008), *Fiel dos Santos Sculpteur*, Éditions de l'Oeil.
- SCHECHNER, Richard (1986), "Victor Turner's Last Adventure", Em TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, NY: PAJ Publications.
- SCOTT, James (2000), *Los Dominados y El Arte de la Resistencia*, Ediciones ERA, S.A. de C.V., pp.17-71.
- TURNER, Victor (1986), "Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film, and Spectacle in Cultural Performance", Em *The Anthropology of Performance*, NY, PAJ Publications.
- TURNER, Victor (2008), "Dramas sociais e metáforas rituais", Em *Drama, campos e metáforas*, Niterói: EdUFF. Disponível em <[www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/dramas\\_campos\\_metaforas.pdf](http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/dramas_campos_metaforas.pdf)> [Consultado a 19 de Maio de 2015].